

# インドからの三つの道

—A Passage to India 小論—

川 口 喬 一

E・M・フォースターの『インドへの道』を読む場合、なによりも警戒しなければならないのは、ここで扱われてい諸問題を決して政治的な問題として捉えようとしてはならないということである。イギリスとインドと関係において、問題が生じるとすれば、それは、政治的な問題として以外にはまずありえないのであって、もしフォースターが、それを、いかにも『ハワーズ・エンド邸』(Howards End)の作者にふさわしく、個人的人間関係なるものを通して捉え、解決しようとしているのだとすれば、それが成功するはずがないことは明白なのだ。イギリスとインドとの政治的関係を、個人的人間関係によつて捉えることはできないのである。

そして、無論、フォースター自身、この小説で扱おうとしているのは、その種の政治的問題ではない。つまり、しばしば誤解されてきたような、反植民地運動の宣伝文書としての

要素は、この小説にはまるでなかったのである。議論の書ではない。処女作以来、彼が開拓しつづけてきた、地理的対立による問題提起が、ここでも行なわれているにすぎない。従つて、この小説の中で目指されている結着は——それが達成されているか否かは別として——本質的には、どこにも政治的な色あいのない、すべてが芸術的・美学的な結着なのである。これまでに、いかに多くの者が、この中に政治的解決案を求め、明確な哲学を求めては失望してきたか、それをここに繰り返し述べる必要はない。幾冊もの『インドへの道』がインドへ向かう船から洋上へたたきつけられてきたのである。

だが、物語は、それにもかかわらず、政治的な、哲学的な衣装を避けがたくまといっている。

全体は三部から成りたっていて、そのそれぞれには、明白

な意味を荷わせた名称がつけられている——「回教寺院」と「洞窟」と「神殿」である。この三部構成は、ただそれだけにとどまらない重要な意味をもっていて、これが人物の配置その他に及んでいることは充分に考えてよいことである。つまり、さまざまな意味で、この小説は三部構成を重なりあつた形でもっていて、そのひとつは、作者自身の説明を待たずともなく明白な、季節的構成である。すなわち、三部構成はインドの季節の変化に対応し、春から暑い季節へ移るところで第一部の「回教寺院」が終り、第二部の「洞窟」の中心的事件は、「大気が、熱い湯がひっきりなしに注ぎこむ風呂のように」思える暑熱の中で起る。そして「神殿」は、秋のモンスーンの時期の、降り続く雨の中での出来事なのである。このようにして、雨期を経て、インドの季節は一周期を終るわけなのである。

さらに、ブラウワー (Reuben A. Brower) にいわせれば、この三部構成は、それぞれ「アーチ」と「罅」と「空」に密接に対応するものを持ち、アレン (Glen O. Allen) によれば、基本的なカテゴリーとして、回教寺院は「情緒の本質」を、洞窟は「知性」を、神殿は「愛の力」をそれぞれあらわすものと考えるべきだという。ここまでくれば、この小説が三部から構成されているというだけでは足りなくなるのであつて、事実、アレンは、人物群をもこの三種に振りわけようとする。すなわち、インド人のアジズ (Aziz) は「情」、イギリス人のフィールディング (Cyril Fielding) とクエステ

ッド (Adela Quested) は「知」、そして、ヒンズー教徒のゴッドボール教授 (Godbole) は包容力のある「愛」をそれぞれ代表し、そのすべてはわたった存在として、ムーア夫人 (Mrs Moore) がいるというわけである。つまり、ムーア夫人は、「情」への衝動をもつと同時に、知的なものへの参加も可能であり、回教寺院、洞窟、ヒンズー教の神殿、これらのいずれをもみずからの住処とすることができるといふ。

アレンの論文は、誠にみごとにこの作品の三分法を論証しているかにみえるが、宗教に対する三様の態度、三つの視点の描く三角形に人物を固定しすぎるといふ誤りを犯している。つまり、「アジズが回教寺院の主要人物であり、ゴッドボールが神殿の主要人物であるように、フィールディングとアデラは洞窟の行為の主調となる」と考えることは、それなりに十分に正しいことなのだが、このような固定的な方法では、三部構成の、発展的な、楽章的な意味を捉えることはできない。実は、地理的構成と人物的構成とか、かならずしも正確に重なりあわないところにこの作品の意味があるはずなのだ。作者の意図がどうあろうとも、構成の意味が、作品の中で充実した存在を主張しているか否かが、われわれの問題である。そのそれぞれが、特に最後のセクションが、単なる華麗なる離れ枝に終るのではなく、全体的なパターンに対して有機的な機能を果たしていなければならない。

この小説の筋書きをもしたとするとすれば、第二部までを語ることですますことも可能である。第三部は、なくともがな

エピソード、後日談として抹殺することもできなくはない。だが、いうまでもなく、物語全体の解釈は、このような一元的な筋の発展には依存しないのであって、全体の構成は幾層かの意味の重なりあいの上に成りたっている。問題の核心は、この幾層かの意味あいが重なりあつて作りあげる全体像の成りたち様に求めなければならない。フォースター風に言えば、ストーリーではなく、問題は重層的なプロットにある。

これを見るためには、やはり視点の中心は、回教徒の情緒性と、西欧的・地中海的知性とが劇的に衝突する洞窟の場面に向けられるべきである。ここを中心にみれば、第一部はこのための提示部であり、第三部はその終結部であることがわかる。

いったい、洞窟とは何なのか。

マラブルの洞窟のそれぞれは、長さ八フィート、高さ五フィート、幅三フィートのトンネルで、それが差渡し二十フィートほどの円形の部屋に続いている。こういう洞窟が丘の上にたくさんあつて、ここを訪れた者は、チャンドラポールの町へ帰つてから、自分の体験したことが、おもしろいものだったのか、退屈なものだったのか、あるいは、いったい体験があつたのかどうか、それすらも判然としない。どこからともなく、「異常な」という声があつて、それがこの洞窟の評価を定着させているらしいという。

この洞窟を訪れる途中、息子ロニー (Ronny Heaslop)

とアデラの結婚のことを考えながら、ムーア夫人は思う——  
彼女は——幻想か悪夢かは知らず——人間は大切だが、人間関係は重要ではない、特に、結婚ということについては、いままであまり大げさに騒ぎすぎたと感じはじめていた。幾世紀の間、肉の交渉を重ねてきながら、人間は一向に人間を理解するようにならない、と。(一四章)

このように、アデラとロニーとを結婚させるためにインドを訪れたはずの彼女が、人間関係の空虚さ、結婚の無益さを非常に強く感じるのは、すでに洞窟の影響が、そこに到着する以前に、彼女に及んでいることの暗示なのである。なぜなら、洞窟は、ひとつの具体的な存在であると同時に、あるいは、具体的な外的存在である以前に、人間関係の中に潜むものの形象化なのである。洞窟へ向けて進むこと自体、その形象化に参加することである。そして、その洞窟が人間関係の不毛、特に男女の結合の不能を象徴することは、すでにこの部分に暗示されている。フォースターが、この部分を、象徴的であることを誰も疑わないように、あからさまに象徴的に描くのはそのためなのである。

洞窟の内部の部屋の、磨きあげられた壁面に映つたローソクの光は「閉じこめられた魂」のように、実際のローソクに近づいて、それと一体化しようとするが、一体化はできない。というのは、一方は空気を呼吸する現実の焔であり、他

方は「石を呼吸する」焰だから——という種類の描写をするとき、明らかに作者は、人間関係、男女の関係のイメージでこの部分が受けとられることを期待している。洞窟は、風の音にも揺らぎ、「イースターの卵のようにからっぽに」潰れることがあるかもしれないのだ。この部分は、どのように読んでも、あまりにも意図的な、頭々に象徴を狙いすぎた poetization ではないだろうか。そして、注目すべきことには、これが、この小説の中心的位置にあるものである。

ムーア夫人が、このように洞窟を訪れる前から、人間関係の不毛を強烈に意識していたのだとすれば、洞窟の中で彼女が受けた衝撃は一体なんであつたのか。洞窟へ入る前の彼女は、人間関係の無益さをあまり強く感じすぎたために、その無益を感じているもの自体が、彼女の体から抜け出して、一個の独立した別の存在となつて彼女を案内するかのようになつたという。このような積極的な、いわば行動する主体となるものは、洞窟での衝撃のあとでは、一層明白に彼女から消えてゆくのであり、すでに、回教寺院でアジズと触れあつたときからその萌しが見えていたにしても、行動する者から存在する者へのはっきりした移行、あるいは、行動と存在の分離がここで明確に行なわれている。つまり、根元的、四大的なものに還元されて、ムーア夫人は、ひたすらに存在するものとしての位置を獲るに至るのである。

やがて、ヒンズー教の女神 (Esmis Esmoor) として、インド人に戯画化され、さらにゴッドボール教授にかすかに

思い出されるのも、作者の方法としては、ここへ来てほとんど明白に確立されかけている——

しかし突然彼女の心の隅に「宗教」——あのおしやべりなキリスト教が顔をのぞかせた。「光明あれ」から「終りぬ」に至るまでのあらゆる神のことは、つまりは「ブウーン」という洞窟の音を出ないものだと思つた。彼女の知性では決して把握することのできない宇宙は、彼女の魂に何の休息をもたらすことなく、過去二ヶ月間の気分がついに明白な形をとつた。そして、子供たちに手紙を書くのも、だれかと——たとえ神とでも——意志を通じるのさえ気がすまなかつた。(中略) 一瞬、自分を慰めるかのやうに、「私は病気になる」と思い、そのあとで彼女はその幻想に身を任せた。彼女はあらゆる興味を、アジズに對してすら、失なつた。アジズにかけてやつた愛情のこもつた真摯なことは、すでに彼女のものではなく、大気のものであつた。(一四章)

第一部において前ふれされていた「ことばをもたぬ不分明の世界」の支配力が、引用部分の最後の「すでに彼女のものではなく、大気のものであつた」というところに作用しているのが明らかに見られる。あのときから、暑熱のおよぼすであろう作用は充分に予定されていたのである。この熱帯の地

域では、「ことばを持たぬ世界がすぐ近いところにあつて、人間の疲労をみればたちまちにとつてかわつて支配する」のである。いまの場合、洞窟でのムーア夫人の疲労は、まぎれもなくこの「ことばをもたぬ世界」(articulate world)への屈服であり、存在するものすべてがそれによつて価値を失なう。この挫折の質の中でもっとも重大なのは、人間同志の間の伝達についてまったく興味を失なうということである。洞窟からでた彼女は、英本国にいるふたりの子供にあてて手紙を書こうとするが、書き出しの部分以上に書きを続けることができない。『ハワーズ・エンド邸』のエピグラフ("only connect...")を思い出すまでもなく、『インドへの道』においてもその重要なテーマのひとつは、人間同志の伝達の可能性の探索なのであつて、従つて、作者がこの大事な場面で、失敗に終ることがあまりにも明白な本国あての手紙をムーア夫人に書かせようとする、この作者の意図を讀者は取り違えることができない。イギリスが代表するものと彼女との間の伝達はここで音をたてて断ち切れる。

交信の杜絶にムーア夫人だけのものではない。

アデラにとつても、「事件」は人間の交渉の問題と密接につながっている。洞窟に入る前の彼女の心の半分はロニーとの結婚の問題が占めている。これまでに少なくとも二度、アデラは結婚に関して決定を翻えしている。いま目の前にある岩には、刻み目が二筋になつて足掛りを作っている。不吉な

連想から、彼女は自動車事故を思い出し、ロニーとの間には愛情がないことを自覚する。このように心にかかる結婚の重荷から、なにげなくアジズに対して結婚について質問したことがキツカケとなつて、アジズは傷つき、その衝撃を隠すためにアジズは洞窟に入る。アデラはアジズの受けた衝撃を知らず、依然結婚のことを漠然と思ひながら、ひとつの洞窟に入る。「事件」はこのようにして起つたのである。洞窟の象徴するものの重大な意味のなかに、男女の「肉の交渉」が含まれていることはこの場合にも明らかである。

だが、「結婚がなにかの役に立つものならば、人類はとうの昔にひとりの人物になつていたでしょうよ」というムーア夫人ののちのことば——このことばのもつシニシズムが人間の交渉の結論なのであろうか。そうだとすれば、ムーア夫人と、インドの地方長官のタートン (Turton) との間には考え方の基本的相違はないことになりはしないか。「いかにも誤解に起因するものでしょうとも」——と薄つぺらな、咬みつくようなタートンの声がフィールディングにいう——

「そうでしょうとも。私はこの国を二十五年間体験してきましたが」と彼が問をおくと、その「二五年間」が待合室を腐敗と苛酷で充滿させるようだった——「その二十五年間というものの、イギリス人とインド人が社会的に親密になろうとすると、ただひとつの例外もなく、不幸な結果となつたものです」(一七章)

実は、「単純なルール」を固守しようとしてそのために「すえたにおい」と「苛酷さ」がその周囲にただようということを除けば、（これがすでに作者の方法であり、その故にフィールディングが作者の代弁者に近づくのではあるが）彼らの間に重大な差はない。すべてが断絶の憂き目に晒されている。

洞窟の場面からしばらくして、次にムーア夫人が登場するときには、キリスト教徒的やさしさは彼女から消えていて、それは「ある種のきびしさ、人類に対する正当な苛立ち」に変っている。アデラに洞窟での謎の正体の説明を求められると彼女は次のように答える――

「知らないものは知らないんです。私にもわかりません」  
「言って下さらないのは少し意地悪じゃありませんか」  
「言う、言う、言う」と老婦人は苦々しく言った。「まるで、どんなことでも口で言えるみたいに／……」（二二章）

彼女の「人類に対する正当な苛立ち」の根柢のひとつには、あきらかなシニシズムが含まれており、彼女にいわせれば、「結婚がなにかの役に立つものならば、人類はとうの昔にひとりの人物になっている」、つまり人間同志の間での葛藤もなにもなくなっているはずなのである。シニシズムをもつこ

とは容易である。大切なことは、この視点が単なる一元的なものではないということである。このころ、彼女は「宇宙の空恐ろしさとその矮小さとが同時に見えてくる状態」――老境の多くの者が抱くことのできる「二重の視点」(double vision)らしきものを身につけはじめている。

こういう彼女にとって、息子たちが準備してくれた婦英の手段は「幸運」と見えるものののである。この「二重の視点」の立場に立てば、精神的混乱 (muddledom) というものが、例えば「謎」(mysteries) といったこととき大げさなことはを用いてあげつらうことのできないものとして確立され、行動を起すことも、それをやめることもできず、「無限」を無視せることも尊敬することもできなくなる。もしこの世が自分の趣味にあわないうことになれば、それでも構わない。そこには「天国・地獄・靈魂寂滅」がある。彼女にとってこの三者は、それぞれ別のカテゴリーに属するものとして区別しうる存在ではなく、三者は合一して存在するらしい。

もともと、『インドへの道』の中心的人物の四人は、四者四様の解決すべき問題をかかえて洞窟を訪れるはずであったのだ。洞窟訪問以前のアデラは「謎めいたことは大嫌いだ」といったために、フィールディングに窘められる。ムーア夫人は、それに対して、「謎めいたこと」は好きだが「混乱」は嫌だという。フィールディングにとっては「謎」はすなわち「混乱」のことであって、ただそれを大げさなことばで述べたにすぎないものである。

洞窟に関して問題の解決を迫られていたのは、この三人にとどまらず、招待する側のアジズですら、この見学は充分な試練なのである。マラバル洞窟の謎は、ヒンズーの婆羅門によつてのみ理解されるかもしれないものであつて、回教徒のアジズにしても、ゴッドボール教授 (Decani Brahman) の助けがなければ、この面でのインドの扱い方を知らないものである。そして、その頼みのゴッドボールも、汽車に乗り遅れるということによつて失敗する。

表面的には「真のインド」を探索する旅行なのであるが、もちろんそれは表面的な意味にすぎない。実は、それによつて宇宙の空恐しさに圧倒された者が、二重の視点をえるためのキッカケとしての機能こそが重要なのだ。そして、それが充分な意味でのキッカケであるためには、それを受け入れる側に充分に近い用意があつて、しかもその上で不用意でなければならぬ。マラバルの洞窟に鳴り響いた反響の音が、ムーア夫人にとつて、ある意味では不意打ちであり、またある意味ではあらかじめ予想されたものでもあつたのはこのためなのである。

帰英を前にして彼女は知っている。混乱ははっきりとあるが、それを例えば「謎」といったことばで説明しつくすことはできないという自覚に彼女は到達している。この自覚は彼女にとつては最初から予測されていたものであり、この混乱のいわば顕現のためにこそ、この物語りは展開するといつてよいくらいなのだ。そして、この顕現のためにこそ、彼女は

洞窟の中で一種のパニックを体験しなければならなかったのである。

第二部は三種類の「インドからの道」が終りを締め括つてゐる。すなわち、ムーア夫人と、アデラ・クエステッドと、シリル・フィールディングの三人がそれぞれイギリス本国へ向けてインドから船出するのである。

ムーア夫人の船出は二ヶ所にわたつて、二三章と二八章で描写されるが、その描写の方法は対照的である。これは、ひとつには、前者が彼女の生前のものであり、後者が彼女の死後の船の運航の描写であるという理由にもよるものなのであるが、その相違の意味は別にある。生前と死後のムーア夫人というだけの単純な区別がなされているだけではない。洞窟参詣によつて、彼女はみづからの知的領域の限界の外にあるものを垣間みたわけであるが、それをみたことによる精神的崩潰から立ち直れないままに彼女は帰途につく。いわば、いまだ自然の限界の中にあるのがここの彼女の姿なのである。

それに対して、二八章で描写される彼女は、すでに自然の枠を超えて、いわば超自然的存在としての姿、意味を持つに至つてゐる。物理的存在が消えることによつて、神話的存在の意味が大きく浮かび上ってくるという換えてもよい。

中央インドから汽車でボンベイに向かいながら、ムーア夫人は、見るべき場所を見ないで来てしまったのではないかと思う。△西洋△が自分で造つておきながら、絶望して投げ出

してしまつたような巨大なこの都市の中には、いくつものインドが縫れあつて行き交つているのがみえる。できることなら、ここに留つて、その縫れを自分のために解きほぐしてみたいと思う。だが――

間もなく船は出、幾千ものココヤシの木が錨地の周囲に顔を出し、丘を登り、彼女に別れの手を振つた。「罇のことをインドだと思つちやつたんだね。マラバルの洞窟が決定的なものだと考えたんだね」とココヤシが嗤つた。「私たちのどこが洞窟と似かよつてゐるというのかね。あるいは洞窟のどこがアシルガールに。さようなら!」(二三章)

この感想の実質は、あまりにも平凡で、ごくありふれた観光客がいままで見物した観光地を離れるときの、一抹の後悔を含んだ感想とそれほど違つてゐないかに思える。回教寺院でのアジズとの出会い、ゴッドボールの不思議な歌、洞窟での決定的な衝撃、このような一連の体験を経たあとでも、結局まだ彼女は最終的な変身を果たしえないでゐる。社会的・家庭の責任から急激に手を引いてゆきなながらも、ここでの彼女は、いまだに西洋的範疇における絶望の中に留つてゐる。

確実な変身をとげるためには、船出するだけではなく、その途上に死ぬということが一層必要なものとなるわけである。彼女は平凡な女性である。ちょうど『ハワーズ・エンド邸』のウィルコックス夫人が、小説の途中で死んでゐるにも

かわらず、依然としてあの小説の中心的位置からそのために一層消えることがないように、ムーア夫人についても、重要なのは、彼女の知性でも包容力でもなく、実は、作劇上彼女が周囲に対して持つ影響力なのである。従つて、その影響力のすべてについて彼女個人に責任があるのではない。ほとんど小説の世界の機能的な役割、小説構成についての配置上の必要ということに彼女の最も大きな存在意義を認めてもよいくらいなのである。

二八章における航海の描写の意味もここにあり、ここで彼女は変身する。つまり、ウィルコックス夫人が、あの土地、あの庭、あの家に結びついた人間としての位置を獲得するだけにとどまらず、その守護神として、人格を超越した存在に變つたように、ムーア夫人も、般がボンベイから南下してアラビアを廻る以前に死に、もうひとつのインド、つまりインド洋の深淵に沈められなければならないのであつたのである。

一個の亡霊が般のあとを追つて紅海まで来たが、地中海に入ることはできなかった。どこかスエズあたりで、いつでも社会的変化があるのだ。アジア的配置が弱まり、ヨーロッパ的配置が感じられ出す。この推移の中でムーア夫人は振るゐり落された。(二八章)

このようにムーア夫人は地中海を渡ることができないで忘れられてしまふ。地中海という西洋の明澄を荷なう地勢が、



東洋的不分明の精神を没し去ったのは事実である、地勢が精神を侵したのではない。地勢と知性、精神と形式という二分法はここには存在しない。精神的配置と地理的配置を誰が區別することができるか。

チャンドラポールにおいても、彼女の死後一時的崇拜が起ろうとするが、そのブームも間もなく消える。だが、彼女が「おそらく全身像の神ではなく、既に存在しているものに一個の修飾語句が身振りを添えるだけの、神の一部」として残らないとはいえない。事実、第三部で彼女がゴッドボールに思い出されるのは、まさにこのような一個のエピソードかジェスチャーとしてなのであり、彼女はその程度には充分に婆羅門の意識内に入りえたわけである。これを「こまかなかけら」といっても実は同じことなのだ。

彼ら「婆羅門たち」は全ての人間、全宇宙を愛していた。そして彼らの過去の断片、断片のこまかなかけらが一瞬間現われて宇宙的な温かさの中に溶けこんだ。このようにしてゴッドボールは、自分にはさして重要な女というわけではなかったが、チャンドラポール時代に会った老婦人を思い出した。この過熱の情態にある彼の心に、偶然が彼女を運んで来たのであり、彼が彼女を選んだわけではなかった。たくさんのまつわりつく姿の中に、こまかなかけらのひとつとして彼女がたまたま顔を出したのだ。彼はこの精神の力で、完全さを見い出すことのできる場所へ彼女を押しやつ

た。再建ではなく完全さを。(三三章)

ムーア夫人の“a passage from India”は成就されない。往復旅行を果たせなかった彼女の航海は、何よりも伝達の不能の象徴なのであるが、それは西洋的な意味での交信の杜絶ではない。ヒンズー教徒たちの視点から見れば、すべては、「宇宙的な温かさ」の中に溶解し合一する断片にしかすぎない。そこでは、断片は、それを寄せ集めて再建するためのものではなく、断片自体がそれだけで完全でありうるのだ。

伝達が不能であることがわかるためには、それに先だって発信がなければならない。つまり、インドとの間に橋を渡すことが目的であるなら、それが不可能であることを知るためには、まず「インドへの航海」が必要なのだ。インドから帰着することができなかったムーア夫人が、何よりも交信の不能な証拠であるのはこのためなのだが、しかし、ゴッドボールの意識の中へ入るときの彼女に発信はない。発信のないところに交信の杜絶はない。宇宙的な融合があるばかりである。

アデラはムーア夫人と同じルートを通って帰途につく。船がエジプトまで来ると、周囲の持つ雰囲気がすっかり変り、運河の両側に積みあげられた清潔な砂は「困難で曖昧なものすべて」を払拭し去るように思える。「真のインド」を見ようとして、結局は「幻覚」を見なければならなかった彼女に必要なだったのは、この「地中海の明澄」なのであった。だが、

彼女にとってこれで問題 (muddledom や mysteries) が片づき明白になったのではない。霧が晴れてそこに実体が現われたのではなく、もしそれが霧であったとすれば、その霧が晴れたことによって出発以前の彼女をとり戻したというにすぎないだろう。霧の正体は全く不明のままに「困難で曖昧なものすべて」が消えてしまう。霧は存在しなかったのであり従って彼女の体験もなかったことになる。

彼女が本当に「真の」何かを見るつもりでいるのなら、この地中海的明澄さの中でこそそれを努めるべきなのであつて、この視点をインドにおいても用いようとしたところに彼女の思い違いがあつたのである。

この事情はシリル・フィールディングの場合もさして変らない。彼は今、アレキサンドリア、クレタを巡ってヴェニスに來ている。ここで、地中海的均整美の杯を乾しながらも、彼は一種の後ろめたさを感じざるをえない。インドでは、あらゆるものが見当違いのところに置かれていたのに、ここでは建物もあるべき場所を占めている。インドの寺院やゴロゴロした丘の間にいたために、形式というものが持つ美を忘れていたことを思い知らねばならない。ようやく、イタリヤの美意識が回復するのである。

「人間の造つた作品と、作品を支えている大地、混乱をまぬかれた文明、合理的形式を備え、肉と血が給養する精神」——これこそ彼がそれによって育ち、その中に浸ることではじめて心からの安らぎを感じることでできる世界なのだ。イ

ンドにいる友人たちに宛てて絵はがきを書きながら、自分がいま経験しているこの形式についてのようこびこそ彼らと共有することができないものであり、そのため形式が重大な障害であることを、彼は知らなければならぬ。あれだけインドで交信のために努力した彼ですら、いや、それであるだけに一層、ふるさとにあることの安堵と同時に、その間に横たわるどうしようもない障害を思わざるをえないのだ。

一体、フォースターはこの小説に第三部をあのような形でつけ加える必要があつたのだろうか。もう少し限定していえば、ここでのヒンズーの祭り (Gokul Ashtami) のあの長い描写の意味は何なのか。第三部は、それまでの二部に対して終結部としての機能を充分に果たすことができているのか。構図上の完成度を備えているのか。この問題を疑問として提出した評家は決して少なくなく、しかも、これにはフォースター自身の説明までついている。——

あれは構成的に必要なだったので。ひとつの固まり、つまりヒンズー教の神殿、盛り上つた山が必要でした。場所はあるでいい。いくつかの糸を引き締めていますし。しかし、あのあとにもう少し必要なところでした。固まりが少々出っ張りすぎています。

実は、第三部が単なる afterthought ではなく、フォース

ターがいうように“architecturally necessary”であることを認めるか否か、あるいはさらに、構築上の必要だけにとどまらず、主題的にも必要であることを認めるか否か、このことを決定することは重大な問題を孕んでいる。ただ単に「インドへの道」という一編の小説の最終的な成否がそこにかかっているばかりでなく、小説家としてのフォースターの成否もこれにかかっているといつてよい。彼にはトライコトミー（三分法）という最初から予定された構成法が明白にあった。従って、彼にとって、第三部に躓きがあるとすれば、その理由はこの部分が不要であつたからなのではなく、なお不足であつたからなのだ。

この小説を書き出したときのことを彼は次のようにも語っている——「しかし、何かがなければなりません。それを目指して接近してゆくための何か大きな目的が。私が『インドへの道』を書き出したとき、何か重要なことがマラル洞窟で起るのだということ、さらに、それがこの小説の中心的位置を占めるだろうということを知っていました。だが、それが何であるかは知りませんでした。」

ここで、『永い旅路』(*The Longest journey*) の Rickie (Frederick Eliott) の次のことを思い出してみるのは無意味なことではないだろう。この場合、この小説がまぎれもなく自伝的な作品であり、しかもリッキーがその主人公であることを考慮にいれてもよい。

われわれは人生のあちこちで象徴的な人物とか出来事に逢う。それ自体では何でもないことなのだが、その瞬間にはそれは何かの永遠の原理を体現しているのだ。どんな犠牲を払ってもそれを受けいれるとき、われわれは人生を受けいれるのだ。だが、怯えてそれを拒むならば、その瞬間はいわば、過ぎてしまうのであり、象徴は二度と現われることがない。

中心的位置を占めるであろうと予測されたマラル洞窟がフォースターのいう「象徴的な出来事」であつたこと、そしてその「永遠の原理」を体現するために彼がこの小説の筆を起していることは十分に想像できる。問題は、従って、第一部の回教寺院、第二部の洞窟に匹敵し、それに対比しうる integrity の中核となりうる象徴的事件が第三部にあるかどうかに帰する。

もう一度問う。第三部は一体この小説に何をつけ加えたであろうか。

もちろん Shri Krishna の誕生の儀式を描写するだけのためではない。第二部の洞窟の描写は、洞窟そのものの描写のためにのみあるのではなく、洞窟が人間の内部的な関わりあいを引き出す契機としてこそ重大な意味をもっていた。それと同様に、第三部で明らかに意図されていると考えられるのは、モンsoon という「若いのも老いたのも、あらゆる物が幸せになる時期」に操りひろげられる“the cycle”の完

成であり、全ての物の *compromise* であらう。

シリル・フィールディング、アデラ・クエステッド、ロニー・ヒースロップ、さらにムーア夫人の遺児であるラルフとステラ、このイギリス側の五人の間では、アジズがある種の羨望の気持で想像するように、既に過去の経緯は消し去られ、決壊した堤防も復元されているらしい。やがて、アジズはシリルに対する誤解を解き、「仇敵」であるアデラに対してすら「二年前の彼女の立派な行動」に感謝の手紙を書きさえる。

ムーア夫人はゴッドボールの意識内に充分な断片として残り、ラルフは、またしてもアジズによって東洋人であると折り紙をつけられ、ステラも、まさにムーア夫人の再来であるかのように、極めてフォースターの女性性として、画面にほとんど登場することなしに、ある種の偉敵を漂わせていて、あたかもマラバラでの事件についての洞察力を先験的に備えているかに思える。

あらゆるものはひとつのサイクルを巡って、ある種の調和に立ちかえる。そしてこの *compromise* のクライマックスを飾るかのように、二艘のボートは祭りの最中に衝突する。クリシュナの神輿を見物するために沖に出ていたボートには一方にシリルとステラの夫婦が乗り、それとは別のボートにはラルフとアジズが乗っていたのである。これら四人の *outsider* たちはその瞬間、「腕を投げ出し、掴みあい、オールと竿を突き出して、つむじ風に巻かれた神話の怪物のよう

に」回転し、四人とも生暖かい浅い水の中に落ちてしまう。確かに傍観者でありながら、彼らはこのように奇妙な形で祭りに参加してしまう。崇拜者たちによって年毎に投げ入れられる神とその他の象徴の一部でもあるかのように、いま完成されようとしている祭りの「黒い、どっしりとした」水の中に、彼らはとびこむのだ。

無限の愛がシュリ・クリシュナの形をとり、世界を濟度する。あらゆる悲嘆は滅却される。それはインド人ばかりではなく、「外国人も、鳥も、洞窟も、鉄道も、星も」であり、「全ては歓喜に、すべては笑いになる。病いも、疑惑も、誤解も残酷も、恐怖もかつてあったことがない」のである。

思いもかけぬ四人の飛び入りという景品までついて、祭りのはめでたく完成したのであらうか。この長ながしく続いた祭りを振りかえてみて、「その情緒的中心がどこにあるかは、雲の中心がどこにあるのかを突き止めるのと同じく、なにも判らないことなのだった」と説明するのは一体誰なのか。

またしても、われわれはフォースターに打撃りを食らうのであらうか。 *grandeur* のあとには *deflation* があることをわれわれはもう予想していてもよかったはずなのだ。抒情のあとには滑稽が来ることを。われわれは第二部での、フィールディングとアデラの別離の場面でこのことを思い知らされている。彼らの別れの場面には「侏儒が握手をしているときのようなある親密さが漂って」いて、彼ら二人は、分別あり

誠実で同じ言語を話し、同じ考えをもち、年令と性の相違ですら隔たりにならない人間でありながら、彼ら二人は不満を消すことができない。二人の意見が一致するときにも、彼らの用いることばのあとには「奇妙な逆か水」がある——「まるで小さな空隙を充めるために宇宙が排水をしたかのように。あるいは、この二人が、非常な高さから自分たちの動作——侏儒同志が語りあい、握手し、物を見透かすための足場は共通なのだ」と慰めあっている姿——を見たかのように。」

そして重大なことには、小説全体を締めくくるのがまさにこの *delation* あるいは *bathos* とすらいってよい音調なのである。

「私たちが今だつて友だちになれない理由があるのであらうか」と愛情をこめて彼を抱きしめて相手がいった。「私もそれを欲し、君もそれを欲している」

だが馬はそれを欲してはいなかった——馬たちは道を外れて離れた。大地はそれを欲しなかった。一列づつでなければ馬に乗って通れないように岩ができていたのだ。神殿も池も監獄も王宮も鳥も腐肉も迎賓館も、彼らが細道を抜けてマウの町を下に見るところへ来ると視界に入つて来たが、それらのものもそれを欲せず、たくさん声をあわせて言った「まだだめだ」、そして空も言った、「そこではだめだ」と。(三七章)

このように、アジズとフィールディングとの和解と友情は天と地から制止される。この小説を政治的なふたつの民族意識の衝突として読み進んで来た者は、繰り返される *delation* に苛立ちを感じざるをえないであろう。当然、この段階でのフォースターの真摯さを疑うであろう。彼の中にある未解決のある重大なものを投げ出して見せて、それを滑稽化することによって問題をはぐらかす。そのように感じる読者の感想に全然根拠がないわけではない。例えば、リーヴィス (F.R. Leavis) のいうように、「天と地の間にはよく判らないものがあるもんだよ、ホレーシ『君』と肩をすくめて見せるところが、フォースターには確かにある。いつの間にか一般論に迂り降りていってしまつて、読者が置きざりになるといったところがある。」

これは、読む人間の種類によつては、まぎれもないフォースターの弱点となりうるものである。この面からフォースターを捉えることによつて、激しくその欠陥を暴くのが D.S. Savage である。サヴェジによれば、フォースターの提唱する個人的人間関係というものはまやかしてあり、その 'connection' (連帯) は、因習と虚偽の世界と、真摯と自然の世界との連帯であり 'pretended' と 'real' との連帯にすぎない。さらに、『インドへの道』の道具立てが、その中で展開されるドラマにさっぱり適合していないという。何故なら、この小説にはドラマは乏しいけれども、そのドラマは「個人の魂の戦闘の場では起るのではなく、外部的な行為と政治的問題と

いう次限で起り、そこではドラマは不安定な不得要領な終点に行きつくだけである」という。つまり、人間のドラマに不可欠の *conflict* が作者の手からこぼれ落ちてしまい、彼の精神の中に入りこみえないでいるというのがサヴェジの判断である。

サヴェジの論語には以上の他にもなかなか魅力ある論拠が含まれていて、フォースターを全面的に辯護しようとする者は、そのひとつひとつを真剣に検討しなければならぬだろう。だがいまはその場合でもないし、われわれは勿論、全面的な弁護の立場に立つものでもない。

しかし、ここでもう一度冒頭に述べたことに立ちかえり、われわれは政治小説を読んでいるのではないことを確認しなければならぬ。フォースターを弁護するにしろ非難するにしろ、彼のことを「社会改革の直ぐそばまで行った芸術家」と規定することはできない。彼の描くドラマが、ドラマの名にも値しないような、コンフリクトを充分な意味でその内に含まないものであるとすれば、それは彼の描き方に責任があるのでもなく、描かれるものが、*inadequate* であるためでもない。

ゴッドボールは、祭りでの祈りの最中にムーア夫人を思い出しながら、自分の能力の無力であることを、陽気に嘆息している。——*‘How inadequate’*と。一時的な *compromise* を達成するという機能を果たしてしまえば、クリシュナは水の中に棄てられなければならないのだ。このあとでは、すべ

てが正常に帰るのであり、正常ということは *‘inadequate’* ということなのだ。クリシュナは年毎に巡り来る。正常な *‘inadequate’* の世界に、年毎に瞬間的な *compromise* と調和とをもたらしつつ、サイクルは廻り続ける。いつこの世の正常な情態が、*inadequate* でなくなるか、そのことはこの小説では問わない。ゴッドボールともに、「何と無力な」と嘆息するなら、それでもよい。

繰りかえすが、この小説は政治小説ではないし、フォースターは社会改良家ではない。問題の核心はあくまでも美学であって社会学ではないのである。もし問題が社会学・政治学の問題であるなら、フォースターはここで創作の筆を擱く必要がなかったはずだ。問題が美学であればこそ、彼は涸渇しなければならなかった。

雑文に近いものを書きながら、あたかも年金生活者の生活を送り続けるフォースターはその意味で醜い存在である。